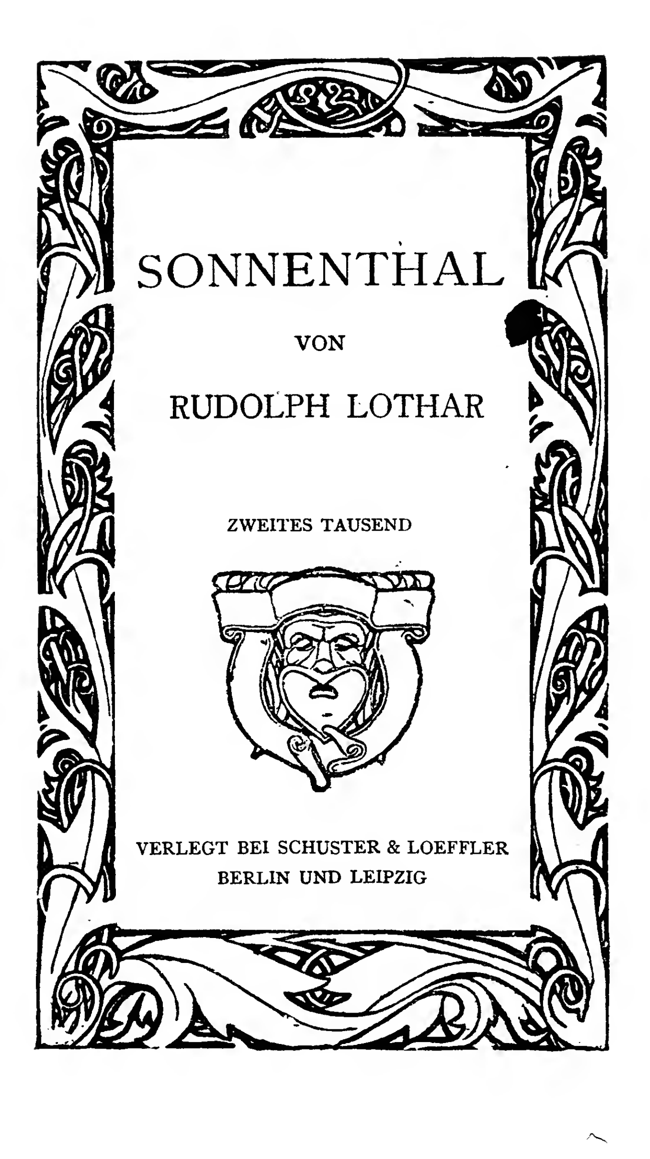



SONNENTHAL
von
RUDOLPH LOTHAR

DAS THEATER BD. VIII
SONNENTHAL VON
RUDOLPH LOTHAR





SONNENTHAL

VON

RUDOLPH LOTHAR

ZWEITES TAUSEND

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

FÜR BÜCHERLIEBHABER WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG EXEMPLARE DIESES BUCHES AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GEDRUCKT UND HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT. DER PREIS DIESER IN ORIGINAL-COLLINLEDER GEBUNDENEN LUXUSAUSGABE BETRÄGT 10 MARK. SIE IST DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN ZU BEZIEHEN



Der Dichter sieht eine Gestalt in seinem Geiste und er gibt ihr Leben und Körper in seinem Werke. Damit dieses Leben sich aber uns mitteile, damit die Seele zu uns spreche, die Leidenschaft uns ergreife, damit wir Freude und Schmerz mitfühlen, muß der Schauspieler kommen und die Arbeit des Dichters vollenden. Er muß mit seinem Auge sehen, mit seinen Organen empfinden, mit seiner Phantasie ihm nachschaffen. Gelingt es ihm, in seinem Geiste eins zu werden mit dem Geist des Dichters, das heißt, sieht er in seiner Phantasie dasselbe Phantom, das dem Dichter vorgeschwebt und das ihm nun als Modell dient, so wird er harmonisch das Werk vollenden. Aber natürlich ist dieser Vorgang der schauspielerischen Reproduktion doch nur schematisch gedacht, denn in der Wirklichkeit geht der Schauspieler nie völlig auf im Dichter, sondern bringt bei seiner Arbeit

etwas Eigenes mit. So proteisch er sich auch gibt, so verwandlungsfähig sein Körper, so modulationsfähig seine Stimme auch sein mag, die Persönlichkeit schlägt doch immer durch. Es gibt nun Schauspieler, die diese Persönlichkeit betonen und andere, die es fast bis zur Virtuosität gebracht haben, sie verschwinden zu lassen. Nun haben wir bei allen Künsten gelernt, daß Persönlichkeit das höchste Gut bedeutet. Sollte die Schauspielerei hiervon eine Ausnahme machen? Sollte gerade in der Schauspielerei derjenige am höchsten stehen, der die Eigenart ganz aufgibt? Es scheint fast, als ob manche dies verlangten. Wenn man von einem Schauspieler sagt, er bleibe trotz aller Verkleidungen und Masken noch immer er selbst, so ist das meistens als Tadel gedacht. Und doch wissen wir andererseits, daß kein Schauspieler jemals den Gipfel seiner Kunst erreichte, dem es an Persönlichkeit gebrach. Es gilt eben vom Schauspieler die Kunstformel, die Zola prägte und die lange vor Zola, wenn auch mit anderen Worten, doch im gleichen Sinne

Goethe im Auge gehabt, die Formel, die jetzt Jahrzehnte hindurch das Feldgeschrei der neuen Kunst gewesen ist: Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament. Wie der Dichter bei der Auswahl seines Stoffes je nach dem Temperament einen anderen Standpunkt einnehmen wird, wie hundert Dichter und hundert Maler denselben Baum anders schildern und malen könnten, und es bliebe doch derselbe Baum, so hat auch der Schauspieler das Recht der Wahl und des Standpunktes. Er schildert mit seiner reproduzierenden Kunst denselben Menschen, den der Dichter gezeichnet hat, schildert ihn mit den Worten und Geberden, die der Dichter ihm vorgeschrieben. Und doch wird er, je nach seinem Temperament, in der Betrachtung seines Modells einen anderen Standpunkt einnehmen. Kainz und Sonnenthal haben den Hamlet gespielt. Sonnenthal und Salvini spielten den Lear. Alle waren treu gegenüber dem Dichter, und ihre Gestalten glichen einander doch nicht. Wiedergabe der Figur, die der Dichter hingestellt, ist

Sache der Technik. Das Blut im Körper dieser Figur aber setzt die Persönlichkeit des Schauspielers in Gang.

Dreifach sind die Elemente, die mitgewirkt haben, um aus Adolph Sonnenthal den Künstler zu machen, der er ist. Er brachte die Mittel mit, deren Beherrschung schauspielerische Technik bedeutet, er hatte die Persönlichkeit, die allen seinen Schöpfungen das Gepräge gab, und Persönlichkeit und Technik wurden verschmolzen durch den Dienst in der Tradition des Burgtheaters.

Ich weiß nicht, ob jemals ein moderner Astrologe Sonnenthals Horoskop gestellt hat. Aber ich vermute, daß Sonnenthal unter einem glücklichen Stern geboren wurde. Das Schicksal hat ihm gelächelt, und wenn ihm auch Zeiten schlimmer Sorge, schwere Zeit des Ringens gewiß nicht erspart geblieben sind, sein Leben war doch das eines Glücklichen, eines, den das Schicksal lieb hat und den es fast abenteuerlich schnell in den Hafen brachte. Die Sonne des Glückes hat dieses Schauspielers Kunst



SONNENTHAL ALS ROMEO
nach einer Zeichnung von C. Scherres

gereift und gab ihr die Vollsaftigkeit. Sonnenthal wurde bald seßhaft. Seine Wanderjahre haben nicht lange gedauert. Noch jung, bildsam und empfänglich kam er in die Schule des Burgtheaters, und hier lernte er mit schwärmerischem Eifer von seinen Vorbildern. Und er lernte nicht nur von der Bühne, er sah sich auch im Leben um, und wieder war es die Gunst des Schicksals, die ihn durch die Gesellschaft leitete, deren vollkommenes Ideal er Jahrzehnte hindurch blieb. Das Ideal aber, das Sonnenthal verkörperte, war nur sehr kurze Zeit hindurch der übliche, jugendliche Held, der die Mädchenherzen schlagen macht. Sonnenthal entwickelte sich schnell zum typischen Weltmann, zum Meister des Taktes, zum vollendeten Virtuosen im Verkehr mit Frauen. Die Welt, aus der Sonnenthal seine Lehre schöpfte, war die liebenswürdige, warmblütige Wiener Gesellschaft. Die Frauen, die ihm im Leben zeigten, wie man auf der Bühne mit ihnen umgehen müsse, waren die geistvollen, witzigen Wiener Frauen, deren Redeanmut und

Herzlichkeit den Reiz des Wiener Salons ausmacht. Ein anderer, der in die gleiche Schule gegangen wäre, hätte vielleicht nur das Aeußerliche erlernt: die tadellosen Umgangsformen, die Regeln der Etiquette und des guten Tones, die Kunst zuzuhören, wenn ein anderer spricht, die Geschicklichkeit, bei aller Zurückhaltung sich selbst zur Geltung zu bringen, das Geheimnis, jedem zu geben, was ihm zukommt, und sich zu wahren, was einem gebührt. Sonnenthal aber verarbeitete die Lebensschule innerlich. Der Grundzug seines Wesens ist eine tiefe Herzensgüte, und so wurde bei ihm die kalte Technik des Umganges mit Menschen zu einer Angelegenheit des warmen Herzens, so wurde bei ihm der Takt zum Herzenstakt, und selbst die äußerlichsten Gesellschaftsformen erhielten bei ihm innerliche Bedeutung. In seinen jungen Jahren gab Sonnenthals Herzenswärme den Schwärmern und Helden, die er darstellte, eine menschliche Glaubwürdigkeit, die oft über die Absichten des Dichters ging. Alles Heldentum ging bei ihm durchs Herz und vom

Herzen aus. So gewannen oft die abgespielten Heldenrollen eine neue Naivetät, und selbst banale Liebhaber wurden zu Menschen von Fleisch und Bein. Und weil nun einmal das Herz beim Liebhaber die Hauptsache ist, so wurde das Liebhaberfach zu Sonnenthals besonderer Domäne. Einst spielte er die Liebhaber unter zwanzig, dann die Feuerköpfe zwischen zwanzig und dreißig, dann die Leidenschaftlichen zwischen dreißig und vierzig, dann die Klugen zwischen vierzig und fünfzig, dann die Nachdenklichen zwischen fünfzig und sechzig, dann die weisen Liebhaber mit sechzig und darüber. Sonnenthal wußte, daß er eine weiche Natur ist. Aber Weichheit darf man nicht zeigen (ich bemerke das als goldene Grundregel für alle, die Liebhaber sein und spielen wollen). So sehr man sie auch bezähmt und verbirgt, man fühlt sie doch. Und so war Sonnenthals Technik immer darauf gerichtet, sich zu härten und zu stählen, seine Weichheit zu besiegen. Wie weit er in dieser Kunst gehen konnte, das bewies er im „Wallenstein“.

Aber es hieße Sonnenthal unrecht tun, wollte man ihn nur als Liebhaber betrachten. Er hat frühzeitig angefangen, auch das zu spielen, was die alte Bühnensprache Charakterrollen nennt. Kennzeichnend blieb immer, daß Sonnenthal jeden Charakter von der Gefühlsseite angeht, daß er jede Verstandesarbeit in Empfindung umsetzt. Diese Transponierung hat ihre Vorteile und ihre Nachteile. Der Vorteil liegt im starken Blutstrom, der damit den Figuren zugeführt wird, auch solchen, die vielleicht aus bloßer Reflexion entstanden, allzuwenig Blut mit auf die Bühne brachten. Der Nachteil liegt darin, daß manche Figur durch diese Verherzlichung (man verzeihe mir das Wort) an Größe verliert, daß mancher Held dadurch verbürgerlicht wird. Auch wenn Sonnenthal die Faust ballt, führt er sie von rechts oben in Kinnhöhe nach links hinunter in die Herzgegend, wobei sich wie von selbst zwei Finger loslösen und eindringlich schwanken. Am wohlsten ist Sonnenthal offenbar dann, wenn er diese Finger wirklich aufs Herz legen darf. Dann bekommt

seine Stimme dabei ihren weichsten und tiefgehendsten Ton, dann siegt sie über jeden Widerstrebenden. Zuweilen aber auch schließt sich die Hand wieder, ehe sie die Brust erreicht, und gleichzeitig schließt Sonnenthal das Auge, um es nach einem Moment innerlichen Kampfes um so weiter zu öffnen. Gewiß neigt manchmal die spezifisch Sonnenthalsche Wärme zur Sentimentalität und zur Träne. Daß sie auch manchmal realistisch zu wirken vermag, möchte ich an einem klassischen Beispiel beweisen. Heinrich Bulthaupt hat anschaulich geschildert, wie Sonnenthal-Wallenstein zu Max Piccolomini sagt: „Max, bleibe bei mir, geh' nicht von mir, Max.“ Wie der gebietende, schonungslose, ichsüchtige Moloch, der immer lauernde und planende Diplomat da plötzlich die Saiten zärtlicher Sentimentalität rührt. „An dieser Klippe sind schon viele Friedländer gescheitert, und von Sonnenthal erwartete man es um so besorgter und gewisser, als sein Organ leicht von Tränen strömt. Und gerade da rettete er dem Charakter das

Leben und machte das Unmögliche möglich. Durch eine einzige kleine, aber entschiedene Bewegung. Er tritt dem jungen Piccolomini zur Linken und stößt ihn mit dem leicht geschwenkten Ellenbogen an den Arm. Das war es. So tut man es guten Kameraden. Mach doch keine Dummheiten, alter Junge, heißt das. Aus der Freundschaftsschwärmerei im Stil der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, aus dem Nachklang des Tones der Gleim-Jünger und Anselmo-Dosen-Brüder war plötzlich etwas ganz Realistisches geworden. Nicht weniger herzlich, nicht minder traulich, als man die Stelle zu sehen und die Worte zu hören gewohnt ist, aber auf den Ton des Lagerlebens gestimmt, männlich-kordial und doch um die Welt nicht salopp. Das ganze Verhältnis des älteren zu dem jüngeren Manne bekam nun erst die rechte Färbung. Es stimmte zum Ganzen. Es brachte den Charakter des Helden nicht mehr ins Wanken. Und wenn Sonnenthal ein wenig später den Max mit beiden Händen an den Schultern zu sich herumzieht, so daß sie

sich nun Antlitz gegen Antlitz gegenüberstehen, so floß auch das aus der gleichen Quelle, aber etwas Neues vermochte uns diese Einzelheit nach jener bedeutenden und entscheidenden Bewegung nicht mehr zu sagen.“ Wenn also Sonnenthal durch seinen Optimismus getrieben die Gestalten gerne idealisiert, so ist er immer reich an solchen realistischen Nuancen des Gefühls. Deswegen gab er mit sein Bestes in solchen Rollen, wo zurückgedämmtes Gefühl sich endlich freie Bahn schuf, ob es sich nun um siegreiches Gefühl oder um den Aufschrei des betrogenen Herzens handelte. (Wie etwa als Risler.) Ich sagte vorhin, daß Sonnenthal als Menschenkenner — und von Menschenkenntnis geht ja die Schauspielerei immer aus, — zuerst das Herz prüft und hier mit seiner Kunst einsetzt. Ja, er wagt sogar Gestalten, wie Philipp II. im Don Carlos, von dieser Seite anzugehen; er sieht im König Philipp vor allem den betrogenen Ehemann. Im Herzen wurzelt nicht nur seine Größe und seine Wucht, sondern auch sein Humor. Und vor allem

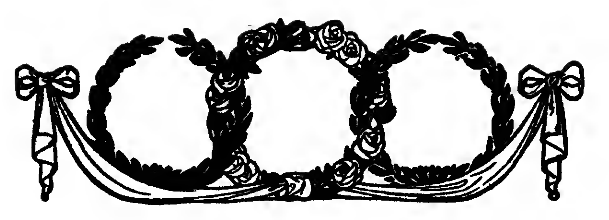
machte er den Satz wahr, daß die Weisheit des Herzens Güte heißt. Darum erhob sich sein Nathan zur größten Höhe, die eines Schauspielers Leistung erreichen kann.

Es ist ein weiter Weg vom Sturm und Drang des frischen Liebhabers zur verklärten Reife des weisen Nathan. Welchen Weg aber Romeo bis zum Nathan zurücklegte, das soll nun in kurzen Zügen geschildert werden.





SONNENTHAL ALS FABRICIUS



Adolph Sonnenthal wurde am 21. Dezember 1832 in Pest geboren. Sein Vater war ein Kaufmann, der in guten, aber bescheidenen Verhältnissen lebte. Er machte die Knabenzeit durch, die typisch ist für den werdenden Bühnenkünstler, d. h. er geriet sofort in helle Begeisterung, als er zum erstenmal ins Theater kam, und er träumte von Rollen und Stücken, wie andere Kinder von Indianern und Piraten. Aber alle diese kleinen Guckindiewelt, denen die Lust nach Abenteuern das Herz verbrennt, die sich zu Großem berufen wähnen und davon träumen, die Welt oder mindestens die Bretter zu erschüttern, geben meistenteils schließlich die Hoffnung auf, Löwenbändiger, Seeräuber oder erste Liebhaber zu werden und fügen sich mehr oder minder seufzend in das Joch des Berufes. Die wahre Begabung heißt sie dann freilich dieses Joch zur rechten Zeit abwerfen. Der kleine Sonnenthal

steckte voll Romantik. Es gelang ihm sogar, diese Romantik einigermaßen zu befriedigen: er wirkte als Statist im deutschen Theater mit. Einmal spielte er sogar in einem Haustheater eine Rolle und kostete die süße Himmelsfreude des Beifalles. Natürlich aber dachte niemand in seiner Umgebung daran, daß der Junge ernstlich zum Theater strebe. Als er die Schule absolviert hatte, hieß es, sich einem Berufe zuwenden. Er sollte Lithograph werden. Da aber kam das Jahr 48. In der Revolutionszeit verlor Sonnenthals Vater sein ganzes Vermögen, und er hatte nicht mehr die Mittel, den Jungen weiterstudieren zu lassen. Der Junge mußte sich für ein Handwerk entscheiden, um rascher selbständig werden zu können. Und so wurde Adolph ein Schneiderlein.

Der Pflichteifer und der Fleiß des späteren Hofschauspielers trat auch in dem Schneiderlehrling zutage. Er erwies sich als anstellig und gelehrig und wurde nach zweijähriger Lehrzeit freigesprochen. Er hatte sein Gesellenstück geliefert, eine Weste aus

schwarzer Seide, bekam sein Gesellenbuch und ging wie üblich und herkömmlich auf die Wanderschaft. Er verließ Pest und kam nach Wien, ein Schneidergeselle, der Arbeit sucht. Natürlich aber lief er vor allem ins Theater und sah am ersten Abend schon den Erbförster mit Dawison in der Hauptrolle. Oh, wie kam da die alte Leidenschaft über ihn! Und sie triumphierte. Sonnenthal ging zu Dawison, um sich prüfen zu lassen. Und Dawison nahm den Schneider freundlich auf, erkannte sein Talent und förderte ihn, indem er ihm gelegentlich Karten zum Burgtheater schickte und ihn zuweilen zu sich kommen ließ, um ihn anzuhören. Sonnenthal schneiderte und lernte dabei Rollen und träumte von einer hellen Zukunft. Aber mit dem Handwerk ging es ihm schlecht. Und eines Tages saß der junge Mann da, — beschäftigungslos. Da machte er den großen Ruck und entschloß sich, die Schneiderei aufzugeben und es mit seinem Schauspielertalent zu versuchen. Dawison empfahl ihn an Frau Bender, die ihn unterrichten sollte. Mit

Stundengeben half er sich fort. Es dauerte nicht lange und Dawison stellte den jungen Mimen dem allgewaltigen Dr. Laube vor. Er mißfiel Laube nicht, und der Direktor des Burgtheaters versprach, den Anfänger im Auge behalten zu wollen. Sonnenthal ging nun von Agent zu Agent, und richtig gelang es ihm, ein Engagement nach Temesvar zu erhalten. Am 30. Oktober 1851 debutierte er als Phöbus im „Glöckner von Notre Dame". Wie man sieht, war Sonnenthal schon in seinen ersten Anfängen, so schlecht es ihm materiell ging, ein Liebling des Schicksals. Er fand Förderer, die sein Talent anerkannten, er fand rasch ein Engagement und wurde rasch beliebt. Von Temesvar ging er nach Hermannstadt, und das Glück blieb ihm treu. Don Carlos und Hamlet waren Rollen, die er damals schon spielen durfte, mit 20 Jahren. Ja, er bekam sogar schon Gastspielanträge und er spielte als „Gast" in Pest den Don Carlos. Schon im Mai 1854 ist er in Graz und das Jahr darauf wandert er nach Königsberg. In Königsberg entschied sich sein endgültiges

Schicksal. Er hatte einen Ruf nach Dresden, und gleichzeitig lockte ihn der klügste Vogelsteller in der Theaterwelt, lockte ihn Heinrich Laube nach Wien. Es ist selbstverständlich, daß sich Sonnenthal für Wien entschied. Laube hatte Wort gehalten. Am 18. Mai 1856 trat Sonnenthal im Burgtheater auf. Gastspiel mit unterlegtem Vertrag. So hatte er in fünf Jahren den Hafen erreicht.

Gewiß wäre Sonnenthal ein anderer geworden, wenn er in seinen jungen Jahren die Förderer nicht gefunden hätte, wenn ihm eines jener bitteren Wanderleben beschieden gewesen wäre, wie sie mancher große Künstler hat durchmachen müssen. So aber gab ihm das Geschick, indem es ihn behütete und seine Schritte beflügelte, eine wundervolle Gabe mit auf den Weg: den Optimismus. Der Glückliche, dem alles leicht vonstatten geht, bekommt ein Selbstvertrauen, das nichts gemein hat mit dem Selbstvertrauen des sich überhebenden Egoisten. Und dieses Vertrauen in das Gute, das kommen wird, weil es kommen

muß, war es vielleicht, das Sonnenthals Gestalten so liebenswürdig verklärte. Der Trotz, der ringt, die Unzufriedenheit, die mit den Mächten da oben hadert und gegen sie die Faust ballt, die Abkehr des Zornigen von den Gewalten des Lebens — dies alles blieb Sonnenthal darzustellen versagt, aus dem Grunde hauptsächlich, weil dieses Darstellen seinem Erleben nicht entsprach. Schließlich kann der Künstler, und sei es nun ein Maler, ein Dichter oder ein Schauspieler, doch nur das wirklich lebenswahr darstellen, was er in sich selbst hat. In jedem Menschen leben nicht zwei Seelen, wie im Faust, sondern eine ganze Unzahl Seelen, d. h. Individualitäten. Nur daß natürlich die meisten schweigen und auf ihr Stichwort warten. Aber fällt ihr Stichwort, dann springt aus dem Sanftmütigen der helmbewehrte Zorn, aus dem Vertrauensvollen zuckt der Mißtrauische, aus dem Gutmütigen erhebt sich der Empörer. Es gehört mit zur Grundeigenschaft des Schauspielers, daß er imstande ist, nach Belieben die verschiedenen Individualitäten aus sich

selbst hervorzuholen. Er kann sie rufen, aber er kann sich keine neuen schaffen. Die Figuren, die in Sonnenthal ruhen, liegen alle um sein Herz gelagert. Auch auf die schwarzen Gesellen, die zu spielen ihm nicht erspart geblieben ist, fiel bei ihm ein Strahl des Lichtes. Und wie konnte er nun gar die lichten Gestalten in Sonne und Freude tauchen! Manchmal freilich ging ihm die Freude an der Sonne über die Wirklichkeit. Und darum hieß es manchmal, er sei noch ein Meister der alten Schule, die so gerne idealisierte; aber dieser Idealismus war niemals abstrakt, sondern immer konkret, d. h. es war nicht ein Idealismus der Schönrednerei, des Schwelgens im Wortprunk, es war immer ein Idealismus des Gefühls.

Das heutige Ensemble des Burgtheaters geht noch immer in seiner Struktur auf Laube zurück. Solange wirkt die Tradition einer Persönlicheit. Zu dem Knochengerüst der Laubeschule trat allerdings später das blühende Fleisch der Dingelstedtschen Phantasie. Die Burgtheater-

tradition fußt auf der sorgfältigen, eindringlichen Pflege des Wortes, auf dem Sinnfälligen der Diktion, auf der deutlichen Klarheit, die nach Laubes Absicht die Bühnen beherrschen sollte. Das dramatische Dichten, wie das dramatische Darstellen muß, nach seinem Herzen, ein Deutlichmachen sein. Er kannte nicht das Verschleiern, das Verschwimmenlassen der Kontur, die Andeutungskunst und Grautönigkeit der modernen Schule. Die moderne Schule in der Schauspielkunst hat nun allerdings eine ganz neue Lebenswahrheit gezeigt, hat eine ganz neue Technik gezeitigt. Sie hat uns gelehrt, die feinen Schattierungen, die zarten Uebergänge in einer leisen, tuschenden Art zu beachten, hat unsere Sinne geschärft und uns neue Wege zur Erkenntnis des Lebens gezeigt. Laube hätte sich aber höchst ingrimmig über solche Schauspielerei geäußert. Er wollte Licht auf der Bühne haben. Erst in jüngster Zeit hat das Burgtheater die moderne Technik seiner Tradition angegliedert. Aber niemals hat es sich von der Laubeschen Wortklarheit ent-

Werthester Freund,
ich weiß nicht wie oft schon die
Frage an mich gestellt wurde:
wie ich meine Rollen studire?
und ich habe diese Frage nie beant-
wortet, weil ich sie für eine
müßige halte, nur wenn Sie
auch so von – oder mißbegierig
von Ihnen, meinem ältesten Freunde
da wage ich wohl unternehmen selbst
auf die Gefahr hin, daß Sie aus
meiner Antwort nicht klüger wer-
den dürften, als Sie es, Gott sei
Dank, schon sind. Von der
Technik habe ich natürlich das be-
treffende Stück um Ganzen einmal
und das kennen zu lernen und dann
ein zweitesmal nach die Rolle hin,
die ich darin spielen soll nur – un-
beachtet gelassen – wenn diese auch
noch so brillant, noch so dankbar
ist, sobald das Stück nicht Ganz
interessirt mich auch die Rolle
nicht mehr. Habe ich nun das
Stück 2 bis dreimal – zweimal
gelesen, so muß die Personen,
die ich darin zu formiren soll

nem Schicksal bis zur letzten Leibhaf-
tig vor mir stehe, nicht nur dem
Charakter, auch dem Äußeren nach
und ich muß sofort auch den Tonar-
ten treffen können, den ich ihr
der Intentionen des Dichters gemäß
zu geben habe. Ist dies nicht der
Fall, so kann ich mir Tage – ja wochen-
lang den Kopf zerbrechen, es
nützt nichts dennoch. Habe ich aber
die Rolle mit Haut und Haar ge-
faßt, dann beginnt das Studium.
Ist es ein historischer Charakter, so
mache ich natürlich aus der Geschichte
all die nötigen Belege für Details
mir zusammensuchen – die Madonnen
sehe ich mir beim Leben, kennen-
lernen muß ich principiell nicht
früher, als bis ich die Rolle zum
erstenmal gespielt habe. Um nun
gestört zu können nur der habe
ich meine Arbeit zusammen – bis
auch Ausfällen cultiviert und
der Souffleur nur im äußersten
menschlichen Notfalle in Anspruch
genommen. Spiele ich die Rolle nun
nun, nun kann ich auch die erste
Probe, dann fängt auch der

eigentliche Studium an. Ich brauche
die meisten 4 Stunden, wenn ich mit
der Rolle fix u. fertig, aber auf
der Bühne, im Zusammenspiel mit
meinen Partnern, dazu immer wieder
geändert in den Stellungen, im
Ton der Stimme [illegible] immer so
lange gefeilt und ciseliert, bis
es recht ist. Nun kommt
der Abend, die ominöse Premiere
und nun beginnt die eigentliche
Schöpfung, denn es wird nicht für-
[illegible] hundert Zufälligkeiten
[illegible] diese [illegible]. Sie haben sich
den Ton für einen ganz bestimmten
Charakter [illegible] hat [illegible]
[illegible] ich studiere [illegible]
[illegible] gewinnt mit vollem
Applaus, am Abend [illegible] Ihnen
[illegible] [illegible] und die
ganze [illegible], um [illegible] auch manch-
mal das ganze Stück, ist total
[illegible] — begreifen Sie
jetzt auch das Lampenfieber,
von dem ich auch immer bei jeder
neuen Schöpfung befallen bin.
Und vor Allem, wissen Sie

jetzt wie ich meine Rollen
studire? Wenn Sie wissen's
nicht, weiß ich es doch selber
kaum.

Herzlichst
Ihr treuergebener
Ad. Sonnenthal

Wien 20 März 1884
nach der 1. Aufführung des „Wallenstein"

fernt und niemals hat es das Kanon der Schönheit vergessen, die Lust an Farbe, die Freude am vollen Leben, die Dingelstedt in die Ausstattung und ins Repertoire brachte.

Nun denke man sich einen jungen, empfänglichen, für seinen Beruf begeisterten Schauspieler, der sich mit offener Brust und mit weit ausgebreiteten Armen ins Burgtheaterensemble warf. Er wurde der beste Schüler seines Meisters Laube und seiner Vorbilder im Ensemble: Löwe und Fichtner. Und wie er eifrig nach Laubeschem Rezept die Rede pflegte und sein Organ in seine Gewalt brachte, so hat er später im Farbenrausch, der Wien durchwogte, dem Dingelstedt im Burgtheater, dem Makart und Canon in der Kunst huldigten, der die ganze Wiener Gesellschaft ergriff und wie ein Hauch der lebenstrunkenen Renaissance über die emporblühende Stadt dahinfuhr, eine Saite in seinem Innern hell zum Schwingen und Tönen gebracht: die kluge, geistvolle und deutliche Rede bekam Farbe, in die Geste und Haltung kam eine besondere Schönheit der Linie. Es gibt Augen-

blicke in Sonnenthals Spiel, Momente im Wallenstein, im Nathan, im Meister von Palmyra, die unvergänglich schöne Bilder sind. Da steht die Silhouette Sonnenthals vor uns, als hätte ein Maler den Schauspieler das Bild gelehrt. Aber dieser pittoreske Zug ist nicht angelernt, er ist innerlich. Und so wirkt er auf der Bühne niemals als Pose, niemals störend und aufdringlich, sondern er wirkt wohltuend als malerischer Ruhepunkt. In solchen Augenblicken scheint es, als ob der Held die Kraft in sich sammle. Das ist die Ruhe vor dem Sturm, der Moment der Umkehr, die Erreichung der Höhe, das Warten vor dem ersten Schritt zur Tiefe. Diese Kunst der Pause, die im Zuhörer die Erwartung spannt, dieses Schweigen, aus dem das Kämpfen der Seele zittert, beherrscht Sonnenthal bis zur Meisterschaft, ohne je Mißbrauch damit zu treiben, ohne aus dem psychologischen Moment einen Kniff zu machen. Mit dieser Kunst rang er sich den starren Wallenstein ab, den er zu gewaltiger, gebietender Höhe emporführte, und

mit derselben Kunst stattete er seine liebenswürdigen Weltmänner aus, die, indem sie verführen oder sich verführen lassen, dem lernbegierigen Weltmann im Parkett zeigen, daß man auch in gefährlich schönen Augenblicken des Daseins mit Frauen die Herrschaft über sich nicht verlieren darf, und daß es immer ein Stück im Innern geben muß, in das die Frau nicht hineinblickt. Diese Geheimkammer ist dann die Position, mit der man den Feind besiegt. Sonnenthal verstand nun immer ausgezeichnet diese Position vor dem Zuhörer, aber nicht vor der Partnerin zu demaskieren. Und so wurde er unwiderstehlich: für die Partnerin auf der Bühne nach des Dichters Vorschrift und für das Publikum, das immer laut aufjubelt, wenn ihm der Dichter oder der Schauspieler heimlich und versteckt die Karte zeigt, die im nächsten Augenblick als Trumpf auf den Tisch geschlagen werden soll.

Aber ich habe den Ereignissen vorgegriffen. Auf dieser Höhe der Menschenkenntnis und der Kunsterkenntnis stand der junge Mann noch lange nicht, der am

18. Mai 1856 als Mortimer in „Maria Stuart“ im Burgtheater debütierte. Das Publikum war wohlwollend, weit minder wohlwollend war die Kritik, die über den Debutanten etwas geringschätzig die Achsel zuckte. Das Wohlwollen des Publikums blieb ihm auch bei seiner zweiten Gastrolle („Der geheime Agent“ von Hackländer) treu. Die Kritik schlug einen etwas wärmeren Ton an. Laube aber hatte sich seine Meinung schon gebildet. Ehe Sonnenthal die dritte Rolle, den Don Carlos spielte, hatte ihm der Direktor schon mitgeteilt, daß er auf drei Jahre engagiert sei. Den Romeo spielte er am 1. Juni 1856 schon als Mitglied des Burgtheaters. Die Gunst des Publikums ist ihm vom ersten Auftritt an treu geblieben und ist von Jahr zu Jahr gewachsen, bis sie jenen Fanatismus der Liebe erreichte, jenen Paroxismus der Anhänglichkeit, die Wien nur seinen Burgtheaterlieblingen zuteil werden läßt. Bei jedem freudigen Anlaß in seiner Karriere konnte Sonnenthal sehen, wie ihn das Publikum vergötterte. Als er sich einmal den Fuß brach und erst nach

Monaten wieder im Burgtheater auftreten konnte, gab es ein Fest des lauten und herzlichsten Jubels. Der Chronist, der gewissenhaft alle Feste in Sonnenthals Bühnenlaufbahn aufzeichnet, mag die Liebeskronen und Ehrenkränze buchen, die ihm zuteil wurden. Blieb ihm also das Publikum treu, so gewann er sich die Kritik. Uebles hat er von ihr wirklich nur nach seinem allerersten Auftreten in Wien erfahren. Aber selbst die Nörgler, die Mißtrauischen und Geringschätzigen von damals wurden rasch, fast noch im Verlauf seines Debuts Wohlwollende, Anerkennende und später warme Freunde und Verehrer.

Die Wiener Kritik hat eine besondere Eigenart; sie ist eine nachschaffende Kunst. In seinen Feuilletons tat Ludwig Speidel kaum etwas anders, als den Inhalt eines Stückes erzählen oder den Charakter aufbauen, wie der Darsteller ihn gezeigt. Aber in der Art und Weise der Wiedererzählung und Wiedergabe lieferte er nicht nur Muster- und Meisterwerke des Stiles, sondern er präzisierte auch seinen

Standpunkt. Die wahre Kritik ist ja eine Standpunktssache. So trat die Persönlichkeit des Kritikers als eines künstlerischen Faktors in Wien immer hervor. Und so sprach der Künstler im Kritiker zum Künstler im Dichter und Schauspieler als Freund zum Freund, als Genosse zum Genossen. So konnte es geschehen, daß zwischen Theater und Zeitung, zwischen Schauspieler und Kritiker ein lebhafter Gedankenaustausch stattfand, in dem von beiden Seiten das Wahre gesucht wurde. So hat die Wiener Kritik am Wiener Burgtheater tätig mitgearbeitet. Rudolf Valdek, Ludwig Speidel, Friedrich Uhl, Ludwig Hevesi, das waren diese Meister der Persönlichkeit, die nicht nach einer Tabulatur richteten, nicht nach Normen und Regeln frugen, nicht auf ästhetische Dogmen eingeschworen waren und die man nie zu einer Partei rechnen konnte. Es waren empfängliche Geister, starke Individualitäten, Künstlernaturen, die ihre Eindrücke mitteilten. Daß sie dies alle in vollendetster Form taten, trug dazu bei, ihrem Schaffen weit mehr Bedeutung zu

verleihen, als es sonst Zeitungsarbeit beansprucht. Und immer war die Wiener Kritik Sonnenthal freundlich und liebevoll gesinnt. Als im Jahre 1880 Sonnenthal den Clavigo beim Mustergastspiel in München spielte, schrieb Ludwig Speidel: „Sonnenthals Clavigo war der Inbegriff der Schauspielkunst des Burgtheaters.“ Und so ist Sonnenthal von der Kritik stets angesehen worden.

Wenn ein junger Schauspieler in ein altes, festgefügtes Ensemble tritt, dann pflegt er hier dem Mißtrauen und dem Uebelwollen der Erbgesessenen zu begegnen. Sonnenthal fand auch am alten Burgtheater Hände, die sich ihm freundschaftlich entgegenstreckten. Er wohnte mit Ludwig Löwe zusammen und sein intimer Verkehr mit diesem ist nicht ohne Einfluß auf seine Kunst geblieben. Laroche, Fichtner, Anschütz und Löwe waren damals die Großen im Reiche, und sie wurden Sonnenthals Vorbilder. Alle haben ihn gerne gefördert, ihm seinen Weg erleichtert.

Sonnenthal spielte natürlich vor allem

jugendliche Liebhaber, den Ferdinand in Kabale und Liebe, den Franz im Götz, den Bassanio im Kaufmann von Venedig. Auf Gastrollen versuchte er sich schon in den großen Rollen seines späteren Repertoires. Er spielte damals schon den Clavigo und gastierte schon im Kean, der leider Gottes unverwüstlich ist. Auch Hamlet, Othello, Faust zählten zu seinem Gastrepertoire. Im Burgtheater gehörte er zu den meistbeschäftigsten Mitgliedern. Er spielte in den zwei ersten Jahren seines Engagements 89 neue Rollen. Und schon nach zwei Jahren, also ein Jahr vor Ablauf seines dreijährigen Kontraktes, erhielt er das Dekret als Hofschauspieler (1859).

Sein Repertoire vertieft und erweitert sich. Nach Macduff und Cassio, nach dem Grafen Waldemar und dem Valentin im Faust darf er auch einer seiner besten humoristischen Rollen kreieren, den Prosper van Block im „Letzten Brief“. Und nicht lange Zeit später (1863) spielt er den Attaché. An dreißig Jahre und mehr blieben diese Rollen in seinem Besitz. Er blieb jung mit ihnen,



SONNENTHAL ALS KÖNIG LEAR

und sein Humor bekam Blume, wie der reife Wein. Zu dem festen Bau seines Repertoires trat im selben Jahre noch ein Eckstein, der Uriel in Gutzkows Drama. Im Uriel, wie ihn Sonnenthal damals spielte, kündigte sich schon die Art an, mit der er später seine großen, tragischen Gestalten, wie den Wallenstein und den Nathan, schuf: das Betonen des Innerlichen, die Einkehr ins Familienleben. Man sieht den Zusammenhang des Helden mit dem, was ihm lieb ist, wo auch er, der Starke, schwach und weich wird. „Sonnenthals Uriel erweckte Rührung, menschliche Teilnahme, machte uns den Zauber der Familie begreiflich, dem der Jude Uriel unterliegt, als der Bann der Synagoge den Denker Uriel getroffen“, schrieb damals der Kritiker in der „Presse“. So weiß Sonnenthal dem Wallenstein, dem Nathan, ja sogar dem König Philipp im Don Carlos uns nahezubringen. Zu seinen Lustspielfiguren trat im Jahre 1865 noch der frisch-fröhliche Konrad Bolz in den Journalisten.

Und als nun Laube am 30. September 1867

aus dem Burgtheater schied, stand der Rahmen bereits fest, in dem Sonnenthal als der typische Vertreter des Burgtheaters erscheinen sollte.

Am 10. Juni 1870 wurde Sonnenthal zum provisorischen Regisseur ernannt, und aus dem Provisorium wurde ein Definitivum, als Ludwig Löwe starb. (9. März 1871.) Es ist über das Regiesystem des Burgtheaters viel Uebles gesprochen worden. Die Regisseure, die gleichzeitig Schauspieler waren, bildeten gleichsam eine beratende Körperschaft, die dem Direktor zur Seite stand. Sie lasen die Stücke und gaben ihr Urteil ab, sie besetzten sie, indem das auszuteilende Stück die Reihe umging. Wenn sie auch ihr Votum dem Direktor gegenüber im Falle eines Widerspruches nicht aufrecht erhalten konnten und ihm die Entscheidung zustand, so war es doch unvermeidlich, daß entweder Differenzen oder Verstimmungen sich ergaben. Das Regiekollegium entwarf gemeinsam mit der Direktion das Repertoire. Die Stücke wurden von den Re-

gisseuren in Szene gesetzt, und jeden Monat hatte ein anderer Dienst. Das heißt, er war des Direktors Stellvertreter auf der Bühne, verkörperte die Polizeigewalt, trat vors Publikum, wenn Mitteilungen nötig waren und dankte für den Dichter bei einer Première. Erst unter Dr. Schlenther wurde die Macht des Regiekollegiums stark eingeschränkt. Heute bekommen die Regisseure keine Stücke mehr zur Begutachtung und zur Besetzung. Nur ihre Funktion als Hausoffizier ist ihnen geblieben und zwei von ihnen (heute Hartmann und Thiemig) führen die Regie. Der Regisseur, der aus dem Kreis der Kollegen an den Regietisch tritt, wird gewiß nicht die Autorität üben, die der über die Schauspielerschar gestellte Regisseur haben muß. Im Theater ist nun einmal Autokratismus die einzig mögliche Regierungsform, und der Direktor wie der Regisseur muß in seinem Wirkungskreise unumschränkt gebieten dürfen. Auch im Theater heißt Entwicklung Revolution, und manchmal muß das Alte gewaltsam umgewor-

fen werden, damit Neues an seine Stelle treten könne. Das kann ein einzelner tun, der die Verantwortung auf seine starken Schultern nimmt. Das Regiekollegium des Burgtheaters war immer konservativ, es hat nie revolutioniert, es hat immer pietätvoll im Geiste der Vergangenheit fortgebaut. So geschah es, daß der Geist der Vergangenheit immer mehr an Stärke gewann. So wurde die Tradition zur festen Kette, so wurde der Burgtheaterstil gehütet und gepflegt. In Sonnenthal kam die Tradition zur reinsten Blüte.

Lustspielrollen und tragische Rollen — Fritz Marlow in Lindaus „Erfolg“ und Shakespeares „Heinrich VI.“, Brachvogels „Narciß“ und Bauernfeldsche Lebemänner folgten einander. Ein bemerkenswerter Einschnitt in Sonnenthals Karriere bedeutet der Risler sen. in Daudets „Froment Junior und Risler Senior“. (29. Nov. 1876.) Der Held und Liebhaber verzichtete auf die strahlenden Attribute seines angestammten Rollenfaches und stieg in die Farblosigkeit des Alltags hinunter, schlüpfte aus glänzendem Kostüm

und tadellosem Frack in den unscheinbaren, bürgerlichen Rock. Vom Risler führt ein gerader Weg zum Fabricius und zum Fuhrmann Henschel. Was in diesen Charakterrollen Sonnenthals eigentlichem Ingenium entsprach, war die Ehrlichkeit der Natur, die er darzustellen hatte, die Ehrlichkeit, die betrogen, durch Not bis zum äußersten getrieben, auch aus dem Verbrecher spricht. Der bürgerliche Biedersinn, den er darstellte, war rührend in seiner Beschränktheit, ergreifend in seiner Empörung.

Und bald nach dem Risler spielte Sonnenthal (in Wien zum erstenmal 16. Juni 1877) den „Faust". Wir sind nun mitten drin in der Aera Dingelstedt, und die Leistung, wo Schauspieler und Direktor ihre Farbenfreudigkeit, von der wir sprachen, am eindringlichsten bewiesen, war die Aufführung von Shakespeares „Antonius und Kleopatra" (1878). Es ist kein bloßer Zufall, daß die Wolter, die damals die Kleopatra spielte, von Makart in dieser Rolle gemalt wurde. „Wenn man Sonnenthal als Antonius sah," schrieb Hevesi, „dachte man an ein

blitzendes Schwert, das mit blühenden Rosen umwunden ist.“ Die großzügige, pittoreske Erscheinung der Wolter lebt mit leuchtender Farbe noch in unserem Gedächtnis. Aber der Partner der Wolter war Sonnenthal. Es war, als ob sein Talent durch jene Epoche des Farbenrausches ging wie durch ein läuterndes Feuer. Und der Abglanz dieser Epoche fiel auch auf die Lustspielfiguren, die er nun in liebenswürdiger Folge brachte. Da ist vor allem ein Lustspiel von Michael Klapp: „Rosenkranz und Güldenstern“. Sonnenthals Baron Rosenkranz wurde typisch. Zahllos sind die klugen Liebesweisen, die witzigen Raissonneure des Erotischen, die gewandten Fädenentwirrer und Knotenschlinger, die von diesem Baron Rosenkranz an bis zum Baron in Blumenthals Fee Caprice auf dem Burgtheater erschienen. Und nicht nur im Innerlichen waren sie lauter Musterbeispiele des vollendeten Kavaliers — Sonnenthal gab diesen Figuren immer mehr, als der Dichter vorschrieb, gab ihnen eigene Wärme, eigenen Takt, eigene Haltung — auch äußerlich er-

schienen diese Herren als tadellose Gentlemen. — Sonnenthal war Jahre hindurch das leuchtende Vorbild für die Wiener Herrenwelt in allen Modefragen. Wie er sich kleidete, wurde bewundert und nachgeahmt. Sein Name blieb Jahrzehnte hindurch mit einer Zylinderform (mit stark geschweifter Krempe) verbunden. Wenn man nach einem Typus sucht, der das Ideal des eleganten Mannes im Wien der 70 er Jahre verkörperte, so war es unbestritten Adolph Sonnenthal.

Noch ein wichtiges Ereignis fällt in die Direktionsführung Dingelstedt, und das ist das berühmte Münchner Gesamtgastspiel im Jahre 1880. Sonnenthal spielte dabei Hamlet, Clavigo und den Prinzen in Emilia Galotti. Das Mustergastspiel war im großen Ganzen kein geglücktes Unternehmen, so sehr auch die Burgschauspieler Anerkennung fanden. Sonnenthal hat immer viel gastiert. Er war oft in Berlin, und jede Stadt Deutschlands kennt ihn. Er war wiederholt in Amerika. Aber diese Gastspiele haben

ihn nicht verdorben, und niemals ist er in Virtuosenmanier verfallen. Er brachte immer die Atmosphäre des Burgtheaters mit sich, er erschien immer als ein Vertreter einer bestimmten Kunstrichtung, als der Träger einer Stilüberlieferung. Sonnenthal hat viel Schauspieler gesehen und viel von ihnen gelernt. Nicht nur, als er in jungen Jahren bewundernd vor Löwe und Fichtner stand, sondern auch später, als Salvini und Rossi in Wien Triumphe feierten, als er in Paris die Meister der Comédie française studieren konnte. Aber nirgends kann man bei Sonnenthal von einer Nachahmung sprechen. Ja nicht einmal von einer Anlehnung. Was er gab, ist aus ihm selbst gewachsen, und was er erlernte, hat er innerlich verarbeitet. Er war nie proteisch, er blieb immer in seiner Persönlichkeit. Nur hat er im Laufe der Jahre in rastloser Arbeit an sich selbst die Grenzen dieser Persönlichkeit immer mehr erweitert.

Als Dingelstedt starb (15. Mai 1881), hieß es eine Zeitlang, Sonnenthal würde sein Nachfolger werden. Aber Sonnenthal hat



SONNENTHAL ALS NATHAN DER WEISE

die ihm wiederholt angebotene, definitive Direktorstelle immer klugerweise zurückgewiesen. Er wollte Schauspieler bleiben, und er wußte, daß der Direktor des Burgtheaters entweder abhängig sein muß, abhängig von ganz unkünstlerischen Faktoren über ihm, oder aber, daß er ein Leben voller Kampf führen muß, das ihm schließlich mit Undank gelohnt wird. So blieb er denn der in seinem Reiche unabhängige Schauspieler. Und als solcher hat er die höchste Höhe sozialer Ehrung erreicht. Aus dem Regisseur wurde der Oberregisseur, aus Adolph Sonnenthal ein Adolph Ritter von Sonnenthal. Er erhielt Orden und Auszeichnungen, den österreichischen Adel, er erhielt bei seinen Jubelfesten ungezählte Beweise seiner Beliebtheit. Am 1. November 1881 wurde Adolf Wilbrandt Direktor des Burgtheaters. Die ersten Rollen, die Sonnenthal unter ihm spielte, entsprachen nicht ganz seinem Wesen. Ihm fehlt die dämonische Wildheit Othellos, er kann nie brutal werden, es widerstrebt ihm, dem Tier im Menschen die Zügel auf den Hals zu

werfen. Sonnenthal löst Dissonanzen in Harmonie auf. Alles Schrille, Grelle und Gelle ist ihm verhaßt und versagt. Er betritt nie das Experimentiergebiet der Extreme. Das Fessellose und das Dämonische sind nie sein Fach gewesen. Er hat auch als Othello gerührt und ergriffen, aber das „Schreckliche“ kam wohl nicht zum Ausdruck. Er rührte und ergriff auch als Tell, ob zwar auch der aus derbem Holz geschnitzte Schweizer Bauer sich nur schwer mit Sonnenthals Persönlichkeit deckt. Der Tell muß so gespielt werden, wie etwa Hodler ihn gemalt hat. Ich bin überzeugt, daß Sonnenthals Geschmack für Hodlers Kunst nichts übrig hat. Auch den Faust, ersten und zweiten Teil, brachte Wilbrandt, und Sonnenthal trug die Last der drei Abende auf seinen Schultern. Aber das Faustische, das Grübelnde, das Zerrissene des verzweifelten Denkers, das dämonische Element im Faust blieb, so schön und ausgeglichen die Leistung war, so ganz Charmeur er als Gretchens Liebhaber auftrat, doch mehr in der geistigen Auffassung der

Rolle als in der technischen Ausführung. Und so war er auch, als er kurze Zeit darauf (17./19. März 1884) den Wallenstein spielte und damit das Hochplateau der Kunst erklomm, auf dem er dann bis zum Nathan fortschritt, mit Speidels treffendem Wort zu reden, „zu wach“. Das Visionäre, also das Unbewußte, die Geisterstimme im Innern, Irrlicht und Nebelkrone auf heimlichem Wege der Seele, nein, das konnte Sonnenthals klare Natur sich nicht ablisten. Trotzdem ist sein Wallenstein der beste Wallenstein des Burgtheaters geblieben, eine Figur aus einem Guß, imponierend und voll Herrschgewalt, ritterlich und entschlossen und bei alledem doch uns nahe, eben wegen der weichen Stellen, die Sonnenthal unter dem Küraß zeigte. Wie aber Sonnenthals Freude am Licht, die wir in diesen Blättern als für ihn charakteristisch immer wieder betonten, selbst des Friedländers düstere Gestalt vom dunklen Hintergrunde abhebt, das möge der Umstand beweisen, daß er den Vers „Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen“ in leuchtenden Jubel taucht.

Wie eine Fanfare des ahnenden Siegers klingt das Wort aus seinem Munde.

Sonnenthal hat keinen Augenblick aufgehört, an der Technik seines Organes, an der Technik seiner Spielweise zu arbeiten. Er wurde immer ruhiger, immer sparsamer in seinen Bewegungen. Er verschmäht die große Geste. Die Hände, deren Vibrieren die Erregung ausdrückt, reden eine ausdrucksvolle Sprache. Das weite Oeffnen des Auges drückt Erstaunen aus und das Einziehen der Lippen die Besorgnis. Und Staunen und Besorgnis — man könnte sagen: der von Not bedrängte Optimismus — sind die Empfindungen, die sich am raschesten auf Sonnenthals Antlitz malen. Sein Organ hat einmal Prof. Minor trefflich beschrieben. „Es ist“, sagte er, „ein tiefer Bariton von warmem und weichem Klange, der seine charakteristische Ausbildung im Konversationsstück erhalten hat. Ihm verdankt der Künstler die schöne Ausbildung der Mittellage, des gewöhnlichen Sprechtones. Auch die höhere Lage ist für die feinen Nüancen der Konversation präch-

tig geschult. Während die vollen Sprechtöne tief hinten am Gaumen gebildet werden, setzt er mit den helleren und dünneren Nasen- und Kopftönen nach Art der Franzosen die Lichter auf.“ Je älter Sonnenthal wurde, desto mehr erweiterte er sein Organ nach unten hin; er holte seine Wirkungen, seine Kunst der Ueberredung, seine Herzlichkeit aus der tiefen Lage. Und so sehr wußte er mit seinem Organe umzugehen, daß er über einen gewissen verschnupften Ton — willkommenes Futter für alle Sonnenthal-Kopisten und Parodisten — hinwegtäuschte.

Die Rollen, die Sonnenthal nach dem Wallenstein spielte, sind alle seine Meisterrollen geblieben. Im Mai 1886 spielt er zum erstenmal den Derblay im Hüttenbesitzer. Ludwig Speidel schrieb darüber: „Er hat sich in die Rolle des Hüttenbesitzers mit voller Kraft und offenbar in dem guten Glauben hineingelegt, seiner großen Kunst eine wirklich poetische Gestalt zu leihen.“ Da haben wir gleich das beste Beispiel, wie Sonnenthals künstlerischer Optimismus

zu adeln wußte. Sein Derblay ist nicht mehr die lächerliche Romanfigur Ohnets, sondern ein braver, ehrlicher Kerl mit goldenem Herzen in rauher Schale, und wer konnte jemals besser das Gold des Gefühles hinter bürgerlicher Schlichtheit leuchten lassen, als Sonnenthal. Er hat auch aus dem Derblay einen Typus geschaffen, wie es ja immer sein Bestreben war, den typischen Gehalt aus dem Individuum herauszuholen.





Im Frühjahr 1887 schied Adolf Wilbrandt vom Burgtheater, und Sonnenthal übernahm als provisorischer Direktor die Agenden. Im November 1887 wurde ihm Baron Alfred Freiherr von Berger als artistischer Sekretär zugesellt. Sonnenthal blieb provisorischer Direktor bis zum 1. November 1888. In diese Zeit fällt ein wichtiges Ereignis: die Uebersiedelung des Burgtheaters aus dem alten Hause am Michaelerplatz in den Prunkpalast am Franzensring. Am 12. Oktober 1888 fand im alten Hause die letzte Vorstellung statt und am 14. Oktober wurde das neue Burgtheater eröffnet. Die letzten Worte auf der alten Burgbühne sprach Sonnenthal im Epiloge Bergers, und die ersten Worte im neuen Hause, nachdem Beethovens Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“ verrauscht war, sprach ebenfalls Sonnenthal (im Prologe Josef Weilens). Er sprach sie als der Geist des alten Burg-

theaters. Das war er wirklich und ist es geblieben. Aber so stark er auch im alten Burgtheater wurzelte, so eins er geworden ist mit seiner Tradition, er wandelte seine Technik doch. Er wurde realistischer, er paßte seine Kunst der neuen Kunst an, die allenthalben aufs Theater stieg. Weil er aber immer seinen Schauspielberuf über alles stellte, ihn liebte und in dieser Liebe unablässig an ihm arbeitete, fühlte er sich auf dem Stuhle des Direktors nicht wohl, und wenige Tage nach der Eröffnung des neuen Hauses trat er wieder in die Reihe der Kollegen zurück. Förster kam, dessen Direktorium leider nur allzukurz gedauert hat. Kurz vor Försters Tode spielte Sonnenthal am 17. November 1889 zum erstenmal am Burgtheater den König Lear. Wenn etwas diesem Lear fehlte, so war es das pathologische Moment. Zwei Dinge sind Sonnenthal darzustellen versagt geblieben. Er kann nicht — kann beim besten Willen nicht — abstoßend sein, und die Nachtseite des Seelenlebens, das Dämonische, Pathologische, Wirre oder Perverse ist ihm ver-



SONNENTHAL ALS FUHRMANN HENSCHEL

schlossen. Niemals ist es ihm gelungen, eine antipathische Figur darzustellen. Man hat ihn auf der Bühne nie gehaßt, sondern immer nur geliebt. Und so war andererseits auch der Wahnsinn, den er spielte, doch im besten Fall nur Spiel vollendeter Technik, nicht Aufruhr entfesselter Seelenkräfte. Daß er dem Lear an Majestät und Hoheit nichts schuldig blieb, daß er seine ganze Kraft in den Vaterschmerz um verlorene Kindesliebe hineinlegte, ist selbstverständlich. Aber dadurch geriet ihm vielleicht der Berserker im Lear, das Zyklopenhafte dieses gewaltigen Greises zu weich. Er hat die grellen Disharmonien im Lear in seiner Weise harmonisch ausgeglichen.

Am 2. September 1889 starb August Förster, und Sonnenthal übernahm wieder für einige Monate die provisorische Leitung. Schon am 12. Mai 1890 wurde Dr. Max Burckhard zum nicht geringen Erstaunen der literarischen Welt Direktor des Burgtheaters. Es ist hier nicht der Ort, die Direktionsführung Burckhards kritisch zu beleuchten. Er hatte, als er kam, unzählige

Feinde, und als er schied, hatte er aus vielen Feinden sich Freunde gemacht. Man hatte gesehen, wie ein Dilettant sich zu ernster Kunstübung emporgearbeitet hatte, wie ein fahriger, hastiger, unruhevoller Geist, der sprunghaft sich in allerlei Experimenten versuchte, doch endlich festen Boden unter den Füßen bekam und eifrig am Ausbau des Repertoires arbeitete. Burckhard brachte Ibsen und Hauptmann ins Repertoire, und unter ihm erschien Sonnenthal zuerst in einer Ibsenrolle, im „Volksfeind". Aber der große Erfolg Sonnenthals unter Burckhards Direktion war der Apelles in Wilbrandts „Meister von Palmyra". Hier durfte er im Rahmen eines Theaterabends die Laufbahn seiner eigenen Größe durchmessen. Hier zeigt er in einer Gestalt, im Apelles, den der Tod verschont, wie er selbst vom Jünglinge zum Mann, vom Mann zur vollendeten Kunst- und Lebensreife gestiegen ist. Und in vieler Beziehung ist ja Wilbrandt seinem Darsteller Sonnenthal kongenial. Wie Sonnenthal, ist auch Wilbrandt einer, der das Leben freudig bejaht, ein glühender Optimist.

Dieser Optimismus, der Apelles zum Meister macht, fand niemals und nirgends einen glanzvolleren Vertreter als Sonnenthal. Wie er und sein düsterer Widerpart Pausanias, um den Emerich Robert alle Schauer des Todes webte, dieses Stück emportrugen, war eine der wunderbarsten schauspielerischen Leistungen des Burgtheaters.

Das Jahr 1894 brachte Sonnenthal den Nathan. Es wurde seine klassische Rolle. Hier konnte er die eigene Güte leuchten lassen, und Nathans Weisheit wurde eitel Güte. Ist das nicht selbst Weisheit? Ist Weisheit der Menschen was anderes als die göttliche Sprache verstehender, verzeihender und erhebender Güte? Sonnenthals Nathan ist ein bescheidener Mann, aber um diese schlichte Gestalt ist der Königsmantel des Menschentums geschlagen. Die Erzählung von den drei Ringen bekommt bei Sonnenthal etwas Triumphierendes, etwas Sieghaftes, so leuchtet es von menschlicher Erkenntnis durch alle Nebel und durch das Dunkel. Den Nathan hat Sonnenthal aus seinem eigenen Herzen aufsteigen lassen,

und so wurde er ergreifend und rührend, wie keine andere Gestalt, die er je geschaffen.

Am 1. Februar 1898 wurde Doktor Schlenther Direktor des Burgtheaters. Die bemerkenswerteste Rolle, die Sonnenthal unter der neuen Direktion spielte, war im Januar 1899 der Fuhrmann Henschel. Er hat in seinem klugen Verständnis die Rolle erfaßt und den Menschen im Geiste vollkommen richtig vor sich gesehen. Freilich deckte sich die Gestalt, die er uns bot, nicht in allem mit der Gestalt, die seine Phantasie sich erschuf. Das Plumpe und Ungeschlachte des täppischen Menschen war mehr zart angedeutet, als real hingestellt. Die Bewegungen waren zu eng umschrieben. Es fehlte ihnen die weitausholende Breite des Bauern. Das Bäuerische lag nie in Sonnenthals Linie. Und so bereitete ihm der Dialekt auch viele Schwierigkeit. Groß und erschütternd, ganz er selbst war er im vierten Akt.

Was sonst Sonnenthal in den letzten Jahren spielte, den Staatsanwalt in der roten Robe, den „Apostel" in Hermann Bahrs Stück, den Sokrates in Wilbrandts Timan-



SONNENTHAL
in einer modernen Rolle

dra, den Baron von Falkenhagen in Blumenthals „Fee Caprice“, den Marquis von Fargueuil in Blumenthals „Wann wir altern“ brachte uns keine neue Erkenntnis seiner Kunst. Und doch ist auch heute immer noch ein Fortschreiten erkennbar. Ein Fortschreiten zu immer größerer Abgeklärtheit und Ruhe. Wenn schon früher in Sonnenthals jungen und beweglichen Jahren, wo er sogar überlebendig sein konnte, die Augenblicke der Gelassenheit immer Höhepunkte seiner Rolle waren, so gibt jetzt die Ruhe, mit der er eine Rolle anlegt, ihr von vornherein das imponierende Gewicht. Er weiß noch heute den Schwerenöter zu spielen, allerdings den mit grauem Haar, der die Liebe genießt, weil er über der Liebe steht, oder den, dessen verführerische Kraft gerade in der Resignation liegt. Auch Sonnenthals Liebenswürdigkeit ist weise geworden. Andererseits wagt er sich heute gerade an eine Aufgabe, die seinem Wesen scheinbar ganz entgegengesetzt ist, an den König Philipp im Don Carlos. Was ihm an Schärfe abgeht, wird er mit Ruhe ersetzen.



Sonnenthals Leben ist reich an Arbeit gewesen. Es führte durch bewegte Zeiten. Wien hat sein Angesicht verändert. Die alten Bastionen fielen, aus der engen und kleinen Stadt wurde eine Großstadt, eine Weltstadt. Und wie moderne Häuser und moderne Straßen die winkligen Gassen, die traulichen Plätze, die stillen Ecken verdrängten, wie an die Stelle des ruhigen, friedsamen und behaglichen Lebens das Toben, Drängen und Hasten der modernen Welt trat, so trat an die Stelle des lieben, alten, guten Burgtheaters der stolze, eitle Prunk des neuen Hauses. Perioden des Aufschwunges, ja des Genusses, des Farbenrausches sah Sonnenthal an sich vorüberfluten, denen schwarze Tage des Krachs und der Entmutigung folgten. Die Gesellschaft, von der er die feine und verfeinerte Lebensart gelernt, und der er selbst schließlich Muster und Vorbild geworden, trat vom

Schauplatz, und eine andere Gesellschaft öffnete ihre Salons. Nicht mehr so konservativ, nicht mehr so selbstverständlich vornehm, nicht mehr so gemessen und auch nicht mehr so heiter. Sie trug grelle Kleider, diese neue Gesellschaft, sie protzte gern mit ihrem Reichtum, sie liebte große Feste. Und auch diese Gesellschaft verschwand. Es gab lange Zeit so gut wie gar keine Salons in Wien. Und dann kamen wieder neue Modeherren und Modedamen mit literarischen und künstlerischen Ambitionen, mit einem Zug zum Extremen und Radikalen. Und wie das äußere Stadtbild sich änderte, wie das innere Bild der Gesellschaft wechselte, so löste auch in der Kunst eine Zeit die andere ab. Das junge Deutschland stand noch auf den Wällen, als Sonnenthal ins Burgtheater kam. Ueber eine trostlose Zeit des Epigonentums half ihm — Bauernfeld hinweg. Bauernfelds Gesellschaftsbilder und Sonnenthals Gesellschaftstypen, wie sein unvergeßlicher und unvergessener Fürst Lübbenau, gehören eng zusammen. Dann kam die französische In-

vasion, die Zeit der Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne, und Sonnenthal vermenschlichte die Theaterfiguren. Und dann kam schließlich der Sturm und Drang des jungen und jüngsten Deutschland, der Naturalismus der achtziger Jahre, und in die wirren Kämpfe kam die Botschaft aus dem Norden: durch das Chaos schritt Henrik Ibsen auf dem Wege einer neuen Kunst. Sonnenthal hat all die vielen Wandlungen nicht mitgemacht. Er blieb ihr Beobachter, ihr Zuschauer, er lernte von ihnen, er warf sich nie in die neue, ungewisse Strömung. Er hatte seinen festen Halt ganz wo anders. Wenn er auch, als er in einer klassischen Rolle im Burgtheater debütierte, der Kritik nicht gefiel, und erst festen Boden unter den Füßen bekam, als er im modernen Stücke auftrat, wenn er auch als der Gegenwartsschauspieler geliebt und gepriesen wurde, die große Lehre seiner Kunst empfing er aus der Klassik. Er ist zu seinem Heile den Klassikern nie untreu geworden. Weil er immer in Shakespeare, Goethe und Schiller sich stählen konnte, weil er seinen Geist,



SONNENTHAL ALS WALLENSTEIN

seine Sprache, seine Technik in klassischen Rollen zu den höchsten Aufgaben anspornen mußte, brachte ihm die Arbeit so reichen Segen. Auch er wurde schließlich aus einem idealistischen Schauspieler ein realistischer Künstler, aber sein Realismus war schließlich doch der Realismus Goethes, der der Liebe zur Natur entsprang, nicht der Realismus der jungen Revolutionäre, die mit kalten Fingern, mit hartem Blick trübe Schleier vor die Schönheit der Welt hingen.

Wohl dem Künstler, der wie Sonnenthal einen Jungborn seiner Kunst in seiner grenzenlosen Liebe fand und dessen Auge immer hell blieb für das Schöne ringsumher und der im heißen Kampfe um die Kunst, im Ringen der Arbeit, im Vorwärtsschreiten nach des Lebens Ziel das kostbarste Gut im Herzen barg: die Freude am Kampfe und die Freude am Dasein.





Werke von Rudolph Lothar

Der Wert des Lebens. Ein Mysterium. Dresden, E. Pierson. II. Aufl. 1894.

Cäsar Borgias Ende. Drama. Ebenda. 1893.

Rausch. Trauerspiel. Ebenda. 1894.

Frauenlob. Lustspiel. Ebenda. 1895.

Ritter, Tod und Teufel. Drama. Ebenda. 1896.

Ein Königsidyll. Lustspiel. Ebenda. 1896.

Der Wunsch. Ein Märchen. Breslau, Schottländer. 1895.

König Harlekin. Ein Maskenspiel. München, Georg Müller. III. Aufl. 1903.

Glück in der Liebe. Lustspiel. Ebenda. 1902.

Herzdame. Drama. Ebenda. 1902.

Die Königin von Cypern. Lustspiel. Stuttgart, Cotta. 1903.

Halbnaturen. Roman. München, Georg Müller. II. Aufl. 1903.

Der Golem. Novellen. Ebenda. II. Aufl. 1903.

Kritische Studien zur Psychologie der Literatur. Breslau, Schottländer. 1895.

Das Wiener Burgtheater. Leipzig und Wien. E. A. Seemann und Ges. f. graph. Industrie. 1899.

Henrik Ibsen. Ebenda III. Aufl. 1903.

Das deutsche Drama der Gegenwart. München, Georg Müller. 1904.

Von **Carl Hagemann** erschienen bisher:

Regie, die Kunst der szenischen Darstellung II. Auflage

Opernregie, Gesammelte Aufsätze zur Inszene des musikalischen Dramas (In Vorbereitung)

Schauspielkunst und Schauspielkünstler, Beiträge zur Ästhetik des Theaters

Wilhelmine Schröder-Devrient, Bd VII der Monographien-Sammlung „Das Theater“

Sämtlich bei **Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig**

Wilde - Brevier

Oscar Wilde, Studien zur modernen Weltliteratur

Bei J. C. C. Bruns, Minden i. W.